

TEMPS MODERNS

F U L L S D E C I N E M A

Núm.2 ■ Abril 1994 (Josep Truyló i Otero) ■ Edita: Centre de Cultura "Sa Nostra"

EDITORIAL

EUROPA, EUROPA

(a Magdalena)

Els pagesos, ja se sap, sempre es queixen de la pluja. Uns per massa i els altres per massa poc. No deuen anar mancats de raó perquè sovint veiem que, just en pocs centenars de quilòmetres de distància, hi ha redols que pateixen inundacions greus i d'altres la més cruel de les seques. Potser hauríem de parlar d'un mal repartiment de la riquesa arreu del món, o si de cas de la conveniència de revisar els conceptes d'abundància i d'escassetat.

Si ens centram en el món del cinema i l'anàlitzam tot a partir del seu passat més recent, gairebé un present dilatat, i amb tota la càrrega subjectiva que se'ns pugui atribuir -qui estigui lliure de subjectivitat que llanci la primera pedra-, podem arribar a la conclusió que els diners són a Amèrica (del Nord, és clar) i les idees a Europa. Unes idees traduïdes en realitzacions originals i plenes de fantasia —de la que resulta creïble, però..., perquè Spielberg, fins als dinosaures, era una altra cosa—.

Els Estats Units fan cinema a partir del gran esdeveniment, de la qüestió més candent, dels afers més escandalosos i recents. *Allò que no es publica al diari no ha succeït*, diuen alguns periodistes. *Allò que no succeeix no és matèria cinematogràfica*, es podria dir dels EE.UU., doncs. Europa fa cinema a partir del fet quotidià, dels problemes i els dubtes de l'ésser humà, del món de les relacions, de les petites coses i, ai las!, dels somnis. Gratar dins la imaginació, manipular-la i reconvertir-la en imatges, és tot un misteri i un privilegi d'aquells que tresquen el

món al volant de l'art i per les autopistes de la sensibilitat.

És important també observar el canvi de look del cinema europeu. D'un cinema d'interès escàs fora dels ambients especialitzats i de casos molt concrets —Bergman i els italians, tal vegada—, s'ha passat a una producció que suscita expectatives que van acompanyades de garanties d'èxit. Després del **Bleu**, excepcional, esperam amb ànsia el **Blanc**, què sabem ja endavant que serà bo, i després, com més aviat millor, el **Rouge**. Ningú no es sentirà decebut amb Kieslowsky, hom confia en el bon resultat. Ara bé, s'espera el producte sí, però no mancat d'enigma. No és com la superproducció americana que sabem apriorísticament que tractarà de l'assassinat del personatge de torn o del **no-séquingate** inevitable.

Hem parlat abans de dos exemples europeus com a predecessors d'aquesta època brillant del cinema europeu actual. Bergman, a més obrí camins. Féu escola a Europa però també al continent americà. El cas de Cinecittà és diferent. Tal volta la desaparició dels Fellini, Magnani, Massina, Pasolini, Visconti o la declaració neofeixista de Zeffirelli —en unes manifestacions tan reaccionàries només superades per les de Mel Gibson— siguin ja la sentència definitiva. El que sí és clar és que la indústria nordamericana, quan han considerat convenient, s'ha sabut nodrir de matèries primeres europees. Enllaçat amb el fil que hem seguit fins ara, Allen evidentment és un alumne avantatjat pel que fa a la transformació. Si parlem, d'altra banda, de persones, ja de temps enrere directors europeus han acabat per establir-se als Estats Units, mentre que actors destacats a Europa acaben tard o d'hora aterrant també a les terres que, fora voler, va descobrir fa més de cinc-cents anys —com ens van recordar no fa massa de forma insistent— Colombo, Colom, Colon, Cólón o no sé ben bé qui. No hi ha manera de fer content tothom.

D'UN CA MÉS FRANCÈS QUE ANDALÚS

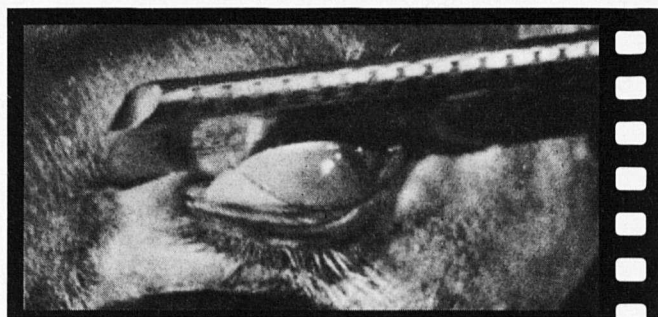
(d'altra banda cinema o surrealisme foren la realitat palpable de totes les coses fetes a la mesura de totes les coses aleshores els grocs més oberts de la natura oferien a París l'espectacle d'un tallat a la navalla en realitat l'ull no era un ull humà que era l'ull d'una vaca que tal vegada s'oferi voluntari al sacrifici al foc d'un joc diabòlic probablement sinistre d'aquells dos personatges antagònics como foren Luis Buñuel i salvador dalí quan dugueren a terme una passió finalment anomenada un chien andalou malgrat les circumstàncies esdevingudes l'any 1929 i paral·lelament a un fet prou significatiu i a saber com la desfeta horrorosa de wall street al llarg d'un divendres en la posterioritat calificat/qualificat de divendres negre encara que els adjectius substantius i altra mena de condicions significaren la catàstrofe absoluta del groc de tots els grocs possibles/impossibles de la natura...)

NIT DE PLUJA A MOLINS DE REI

Nit de pluja a Molins de Rei.

Barcelona/ciutat. Febrer de 1964. O probable 1965. Setmanes organitzades i coordinades al voltant d'allò que anomenàvem nou cinema espanyol. Al petit teatre, projectaven *Un chien andalou* amb els noms autoritzats de Luis Buñuel i Salvador Dalí.

Plovía. Sempre plovía per aquelles contrades barcelonines. I el tren —el tren de la tarda— galo-



FOTOGRAMA D'UN CHIEN ANDALOU

pava frenètic i desbordat —desencaixat— cap al poble on tot i provisionalment era cinema. I només cinema. Temps de segona joventut que la tercera fou amb lentitud una mena estranya de ciència/ficció i de Luis Buñuel sols ens arribaven ressonàncies, paraules, amagades imatges de penombra i silenci. Prohibit entre els prohibits —el rodatge a Espanya d'una de les seves pel·lícules clau. *Tristana*, constituí tot un esdeveniment important— la cinematografia de l'home de Calanda es limitava a un parell de fotos publicades ves a saber on, quatre articles a revistes i periòdics dispersos, traduccions clandestines del mític Cahiers du Cinema, ¿recordau, veritat? i poca cosa més. Només i al llarg d'un estiu qualsevol, a un improvisat cinematògraf —una plaça de toros, concretament, on abans havia triomfat «El cordobés» i Palomo Linares— es passà i aprofità una frivolitat de la censura de l'època *Los olvidados* on tornava al món del surrealisme. Molta roba i poc sabó i tan neta com la volen...¡.

Total: que de Buñuel, res de res i mai perfectament tot el contrari. Però les circumstàncies favorables de la vida terrenal i misera d'un cinèfil quasi verge, ingenu i primitiu, em permeteren, paradoxes del món contemporani, contemplar entre fascinat, transportat i horroritzat, per primera vegada i a la petita població de Molins de Rei el fil *Un chien andalou* (1929).

L'experiència —i de nits sempre plovía aquell hivern a Molins de Rei— desencadenà al meu esperit, a la meua ànima pobra un petit terratrèmol d'inevitables però aleshores desitjables emocions internes. Més endavant vaig esbrinar que l'ull tallat a tall de navalla d'afaitar, no era l'ull d'una al·lota, que era l'ull d'una vaca qualsevol. Tot l'univers s'esfondrà definitivament. De la vaca cega maragalliana a la vaca d'en Buñuel hi ha un llarg correput esotèric però inexpugnable.

TONI ROCA
TUCSON (ARIZONA)
PRIMAVERA DEL 2026

EL REFLEX DE L'OMBRA

El cine ens ha transformat la mirada. És probable que en el segle passat, quan el món era estàtic davant dels ulls, la gent miràs d'una manera diferent. D'ençà que els nostres somnis —o malsons— es poden reflectir contra una paret en blanc o poden lliscar damunt la superfície d'una pantalla, res no ha estat igual. Una de les imatges mítiques del cine se la devem a Murnau: l'ombra deformada, amenaçadora, de *Nosferatu* es projecta en les parets d'una habitació on dorm, confiada, la dona que ell estima amb una desesperació que causarà la destrucció del pobre vampir. Tal vegada sense voler, Murnau va filmar una metàfora del cine bella i terrible. Tot un personatge, Friedrich Wilhelm Murnau. És curiós, però quasi no sabem si realment va existir. Com d'Homer, com de Shakespeare, només tenim pistes vagues del seu pas pel món. Per començar, Murnau no nomia Murnau, sinó que el seu llinatge era Plumpe. De les nou pel·lícules que va rodar a Alemanya, segons diuen les cròniques amb molt d'èxit, abans de *Nosferatu*, el vampir l'any 1922, no se'n coneix més que una. Les tres següents també s'han perdudes. Alguns diuen que sota el nom de Max Sreck, el protagonista de *Nosferatu*, s'amaga el mateix Murnau. Se'n va a Estats Units com a autor de prestigi i les pel·lícules que fa no tenen la més mínima repercussió. Fins i tot les circumstàncies de la seua mort s'ha convertit en objecte morbós de polèmica entre especialistes —especialistes en morbositats, per descomptat—: que si tenia el cap ficat entre les cames del criat filipí que conduïa el cotxe, que si era el criat qui tenia el cap entre les cames del director... en fi, beneitures poca-solta. Només tenim una certesa: el temps ha fet que les seues pel·lícules esdevinguin obres inqüestionables. I estic pensant, fonamentalment, en *Sunrise (Albada)* i, també, intent rescatar dels calaixos de la memòria algunes imatges disperses, retalls intuïts de *Tabú*, el seu testament filmat l'any 1930, que record haver vist ja fa tant de temps que dubt si és de veres o si és el reflex imaginat d'una ombra que tots hem coincidit a posar-li el nom de Friedrich Wilhelm Murnau.

MANEL-CLAUDI SANTOS

¿PROU DE SOSPIRS, QUE VÉNGUI L'ALEGRIA!



UN MATRIMONI FELIÇ?

Que Kenneth Branagh és un monstre de la pantalla (sé cert que els meus ulls pecadors el veuran situar-se a l'alçada d'un Anthony Hopkins) és fàcil comprovar-ho en la recent adaptació de la comèdia, farcida de tots els tòpics més comuns del gènere, *Much ado about nothing*, que per aquí es titula *Mucho ruido y pocas nueces* (els qui complim la llei, i per tant, som bilingües, podem, si més no, llegir-la, convertida en *Molt soroll per res*, en traducció, excel·lent, de Salvador Oliva), una obra de William Shakespeare, de per devers l'any 1600. Una obra menor, d'aquelles que potser es veia obligat a escriure per elementals raons alimentícies. És una peça plena d'encant, de gràcia, i d'amor a la vida, sense a penes complicacions estructurals i de fàcil comprensió. Tòpics, sí, però, tant en el cas de Shakespeare

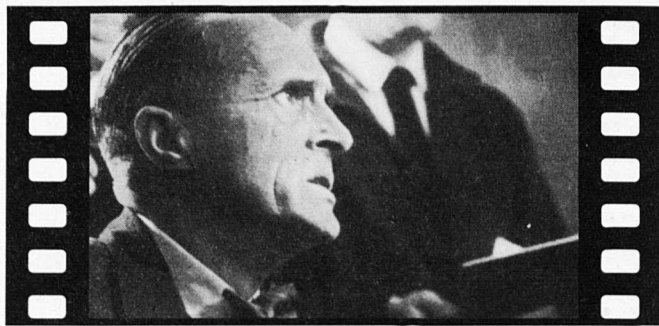
com en el de Branagh, convertits en obra d'art. K. Branagh ja va demostrar a *Enric Vè* que, amb el temps, serà capaç de fer d'Orson Welles; l'elecció, ara, d'una obra de poc pes intel·lectual, em pareix un acte de modèstia admirable. Sabia prou bé quina classe d'obra tenia entre mans. No li ha exigut més del que donava de si.

La pel·lícula, que té unaparença d'estructura circular, amb un començament i un final encantadors, payoutats per una cançó festiva (que a l'obra apareix a l'escena III de l'acte II), que ve a resumir l'esperit de l'obra, segueix punt per punt l'original shakesperiana. La localització, Messina, a Sicília, magníficament captada en technicolor i el desenrotllament de l'acció, que té com a eixos dues històries amoroses, la de Hero i Claudio i la de Beatrice i Benedicte. Amb algunes alteracions d'allò més divertit (malgrat l'interregne de la dama de ferro, els anglesos, per sort, es veu que no han perdut el seu peculiar sentit de l'humor, ¡i que els duri molts d'anys!; el personatge Don Pedro, príncep d'Aragó, és negre (Denzel Washington) i fa de bo, mentre que el dolent, el qui tira per terra la trama idíl·lica de la història, Don Juan (un desdibuixat Keanu Reeves), el seu germà bastard, és blanc. És una obra primaveral, tendra, ingènua, un cant apassionat a l'amor (la música de Patrick Doyle actua de contrapunt meravellós a la joia vital de la pel·lícula) i a les petites coses de la vida. El mal és derrotat, no existeix. La «mort» de Hero, per exemple, és una paròdia, que vol simbolitzar la derrota de la mort. Massa bell tot plegat perquè sigui veritat.

Enmig de tot destaquen K. B. i senyora, en els papers, els més complexos, de Benedictine i Beatrice. Els dos amants que s'estimen, però que es neguen a reconèixer-ho. Emma Thompson està preciosa. En cap moment sobreactuen, i això que els hagués estat molt fàcil. Si és té compte que en la lluita amorosa que mantenen hi tenen un paper primordial els malentesos lingüístics, els jocs de paraules, les brometes picardioses, ha de ser sense cap dubte una joia poder escoltar l'original.

A la nostra benvolguda ciutat, per cert, ens haurem de conformar, com sempre, veient-la amb només una de les llengües oficials. Nord enllà, no passa així. Els consellers nostrats no deuen haver descobert encara la tècnica adequada per solucionar-ho.

VESCOMTE DE ROBINES



RENÉ CLAIR

CLAIR, LABICHE I EL CINEMA

René Clair, nascut René-Lucien Chomette, fill d'un venedor de sabó de Les Halles, mai va pensar que arribaria a ser un del més importants cineastes del cinema francès. Escriptor, poeta, periodista, entrà en el món de les imatges com a actor. La seva creativitat el va dur ràpidament a la direcció i a la fama. El seu film surrealista, *Entr'acte* (1924) va rompre motlles i va obrir portes a les possibilitats del setè art, però va ser amb *Un chapeau de paille d'Italie* on es va descobrir com un complet home del cinema. Tots els experiments avantguardistes li proporcionaren un domini absolut de la tècnica, que va explicar amb consistència al film en qüestió.

Un chapeau de paille d'Italie és una adaptació del vodevil d'Eugène Labiche i Marc Michel. Un rebuig clar a l'avantguardista frase de Francis Picabia referida a l'esmentat film *Entr'acte*, per què contar el que tot el món veu o pot veure cada dia. De fet, *Un chapeau...* marca definitivament la línia cinematogràfica de René Clair on va donar una lliçó de com adaptar una obra teatral. El moviment d'aquesta obra mestre del cinema mut és fonamental, com ho són els vestits i la seva habilitat per convertir el discurs en una clara sàtira a la classe burgesa. Per donar-li major eficàcia, Clair situà l'obra a l'any 1895, quan l'acció a l'original té lloc el 1815 i proposa un final poc feliç per a la parella protagonista. Un cop més, el realitzador de *Le silence d'or*, com tants d'altres pioners, demostren l'escassa evolució del cinema al llarg dels seus propers cent anys d'existència.

J. A. MENDIOLA

BRONER EN EL PAÍS DEL CINEMA

(EXPERIÈNCIES EN L'ANIMACIÓ CINEMATogrÀFICA)

El cinema d'animació és una branca molt particular de la història del cinema, que funciona com a concepció independent i regida per unes lleis pròpies: ens atreviríem a dir que és més a prop de les arts plàstiques —dibuix, pintura, escultura— que no del cinema tradicional; i des del punt de vista tècnic, s'aproparia molt més a la manera de fer dels oficis artesanals que no a les grans sofisticacions de l'art del film.

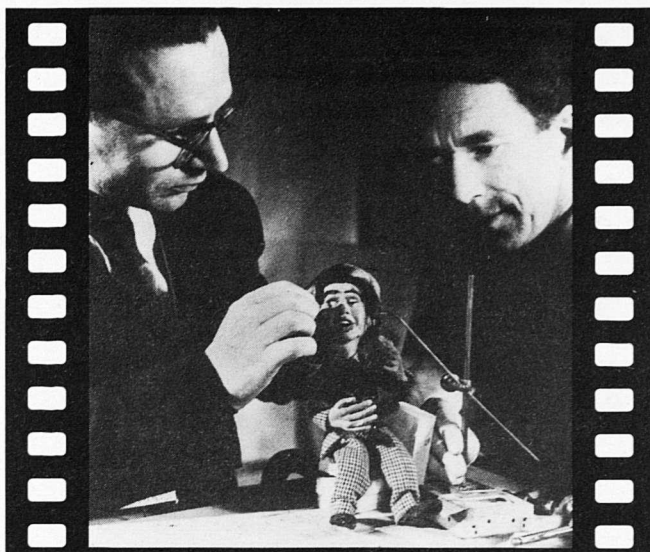
No és gens estrany, per tant, que un personatge com ERWIN BRONER (1898-1971), format en les idees artístiques d'un dels períodes més fèrtils de la cultura europea, es deixàs captivar per la flexibilitat creativa d'aquest nou medi i es llancés a la recerca de les seves possibilitats expressives.

Broner arriba als Estats Units quan el cinema d'animació s'estava convertint en una poderosa indústria cinematogràfica, amb l'estil Disney encapçalant els èxits més espectaculars. El Broner arquitecte, pintor, artesà i, per damunt de tot, artista, entraria en contacte de manera casual amb el món del cinema a través dels oficis més diversos, fins arribar a assumir tasques de direcció. L'any 1943, la Georges Pal Productions Inc., companyia productora de films de ciència-ficció protagonitzats per ninots coneguts popularment com *pupetoons*, el contracta com a operador d'animació. Amb Georges Pal, també europeu exiliat, Broner s'introdueix en les tècniques d'animació vigents a la indústria americana, a la qual aportarà el seu enorme talent personal.

Erwin Broner es converteix en professional del cinema amb la mateixa naturalitat que concreta el projecte d'una casa o resol els colors d'un quadre. L'enginy, la creativitat, l'amor per la precisió i el detall s'uneixen una vegada més a una curiositat envers allò desconegut, que obre un nou camp experimental a un artista capaç d'enfrontar-se a qualsevol repte amb la més absoluta desimboltura.

Els anys d'experiència americana li conformen un cert prestigi a Europa, que el reconeix com a expert qualificat en cinema d'animació. Això determinarà la seva participació en l'ambiciós projecte multinacional *Alicia en el País de les Meravelles*, film produït per Lou Bunin l'any 1948. En aquesta pel·lícula, que malhauradament no hem pogut aconseguir, els personatges reals es mesclen amb els ninots animats en un ambient marcadament oníric, inspirat en la pintura surrealista.

A la dècada dels 50, el cinema francès d'animació que s'havia situat a l'avantguarda durant els anys 30, desapareix com a «cinema pur» i, en contrapartida, crea un excel·lent cinema publicitari amb la participació dels



ERWIN BRONER (DRETA) REALITZANT PUPETOONS

artistes més creatius del moment. En aquest camp, el grup *Cinéastes Associés* agrupava directors de la talla d'Alexeieff —famos per la brillant adaptació d'*Una nit a la muntanya pelada* de Musorgski—, Etienne Raik —Gran Premi del Film Publicitari 1952—, o Trnka —Gran Premi a Venècia pel seu llargmetratge *Spalicek* (1948)—. Tots ells posaren la seva capacitat creativa i les seves tècniques innovadores al servei del film publicitari, animant objectes o creant espais imaginaris per lloar marques dels productes més insòlits.

Al seu costat, no podia faltar la poderosa personalitat de Broner que arribava a Europa amb l'aurèola de perfecció tècnica que despertaven els dibuixos i ninots nord-americans. Broner col·laborà amb el grup publicitari francès realitzant anuncis, alguns dels quals tenim la sort de poder veure en el Centre de Cultura, en aquests dies. Davant la vulgaritat de certs spots televisius, davant l'espectacle barroer de la publicitat actual, no podem fer més que enyorar la deliciosa combinació d'enginy, senzillesa i frescura que desprenen anuncis com el *Dop Monsavon* o el *Chocolait Montblanc* d'Erwin Broner.

Finalment, l'any 1958 dirigeix uns nous estudis de cinema d'animació creats a Londres com a filial de la UPA Pictures Ltd., TV Cartoons. Els films de la UPA renovaren l'estil de l'animació nordamericana i europea amb el seu grafisme, colors i personatges utilitzant el traç dels millors caricaturistes del món.

Tot i això, el somni d'autenticitat que sempre va perseguir Broner es va poder fer real amb l'oportunitat de viure a una illa mediterrània anomenada Eivissa, a la qual s'instal·larà definitivament l'any 1959. Indret que li permetrà desenrotllar amb «sinceritat absoluta sense especulació estètica ni manierismes formals» —segons paraules del propi Broner— totes i cada una de les seves propostes creatives: des del projecte arquitectònic fins al poètic i eficaç missatge publicitari.

MAGDALENA AGUILÓ VICTORY

LA SÍNDROME DE PHILADELPHIA

Els sons estremidors de *Streets of Philadelphia* arrenquen amb força els primers segons del film de Jonathan Demme. L'opulència de l'*American Way of Life*, esplendorós i cruel paradigma, se succeeixen en els plans. Són els carrers de Philadelphia, que han servit d'accidental escenari per crear una nova i justificada síndrome.

Philadelphia és una pel·lícula que tracta de valors universals: la vida, la mort, l'amor, la infidelitat o el rebuig social de la darrera pandèmia del segle XX. I tots s'hi conciten en aquest film, la gran pel·lícula sobre la sida. *Philadelphia* és la lluita contemporània de l'etern mite de David i Goliath, la lluita del feble, tot sol davant el poderós i titànic gegant. *Philadelphia* apunta amb el dit els qui practiquen aquesta doble i barroera moral, dels qui compadeixen sota un fals humanisme, i que després reneguen de conivire o treballar amb afectats. I en una societat tan primmirada com l'americana, *Philadelphia* constitueix tot un gra, un revulsiu, un call necessari.

Per això *Philadelphia* no és un compromís de fàcil realització. Els tòpics i els recursos sensiblers podrien dominar els 120 minuts i convertir-los en un docudrama o qualsevol altre gènere televisiu, on s'hi han adscrit títols com *A chorus gay*; però Demme resol satisfactòriament aquestes dificultats sense perseguir la intenció de la moralina o, més enllà, convertir-la en una lliçó de tons pedagògics. L'obscuritat de la sala s'omple de plors. La sida causa pena. L'espectador pren posicionament i partit al costat de Hanks —en alguns moments, si no fluix, sí poc convincent— a qui l'Acadèmia va premiar amb l'òscar, tot i que més mèrits va demostrar el camaleònic Daniel Day Lewis a *In the name of the father*. Però Hollywood també té el seu coret i hi penja el seu llacet vermell per premiar un Hanks, mediocre fins ara, per un paper que posseeix elements que permeten lluir-se a qualsevol actor. El seu treball, en alguns plans d'escassa solidesa, a pesar de tot en manté uns altres de gran brillantor com el monòleg de l'ària de la Callas *La mamma morta*, realment sublim. Bande-



TOM HANKS I DENZEL WASHINGTON

ras, sempre molt encertat, representa un paper anti-víctima amb una participació, després del que s'havia anunciat certament important, fins i tot s'entén que les —segons sembla— escabroses escenes de llit s'eliminassin de la cinta, perquè *Philadelphia* no és la història d'una parella homosexual, és la història d'una decidida voluntat per combatre el dret i l'honor individual. Una Joanne Woodward recuperada després d'un llarg parèntesi i sempre d'agrair a pesar del seu petit paper, ens mostra el cordó umbilical familiar - protagonista - malalt, la banda sonora, mescla curiosa, on s'hi troben Mozart, Giordano, Neil Young, Peter Gabriel, Springteen, etc., perquè la sida no és elitista ni té cultura, ni edat, juga un paper importantíssim en tot el ritme, destacant la Callas com a deessa de la vida i de l'amor, que en la seva ària bloqueja l'espectador en un clima emocional *in crescendo* amb un final intel·ligent, dolç, tendre que no deixa indiferent a ningú: la infantesa com a recurs visual i estilístic. Demme construeix la seva *Philadelphia* personal per rapinyar les consciències d'un costat i d'altre, i mitjançant Denzel Washington i el seu personatge recelós i oposat a suposades conductes contra natura s'escupen molt clarament els temors, els fets, les ignoràncies d'una majoria encara preocupant. Però el propi Washington, anteposant la seva ètica professional a la seva moral, esbargirà i finalment sucumbirà davant la síndrome de *Philadelphia*, col·locant en el seu lloc els valors i la dimensió humana per damunt d'una conducta sexual que condemna els malalts de sida repudiant-los cap a un autisme involuntari.

Philadelphia ha agafat el públic. Podria haver derivat en una fàbula però Jonathan Demme l'ha convertida en una nova síndrome, una síndrome de *Philadelphia*.

CLAUDIO KLYNHOUT

CINAGE

No acab de creure les confessions del músic del moment. No me quadren aquestes afirmacions dins la seva estètica musical, què voleu que us digui? Pens que hi ha un punt boutade, de fantasmada, per entendre'ns.

Parl de les declaracions de Michael Nyman, segons les quals ell ha après molt de John Cage.

— De John Cage? Però de quin John Cage parlam?

— Fotre, de l'únic John Cage!

Ara sí que no entenc res de res. Com pot dir que Cage ha estat el seu model? Però si van per camins ben diferents. Mai no poden trobar-se. Les estètiques, vull dir, ja que físicament avui per avui ho tenen difícil, Cage fa més d'un any que és mort!

Realment pens que el model de Nyman s'ha de cercar en l'impressionisme, Satie, sobretot.

Erik Satie, fa cosa de cent anys, i per tal d'actualitzar els temes mitològics a través de la Música, composà una de les obres més interessants i a la vegada més enigmàtiques de l'Impressionisme francès. Em referesc al conjunt de les *Gymnopédies*, tres petites (per breus) obres per a piano, paradigma de la Música intimista, en contraposició al wagnerianisme impetuós i de moda a l'Europa de finals del segle XIX. Amb aquestes tres composicions, Satie experimenta noves harmonies i ritmes que converteixen les *Gymnopédies* en un pou de Música.

Doncs, mira per on, la Música d'aquest nou mite dels noranta, autor de partitures per a cinema realment magnífiques...

— Així que no combregues amb Alfred Brendel, el qual afirma que la Música de Nyman no és Música ni és res?

— No, de cap manera. Nyman m'interessa molt. Pens que és un compositor notable i que entra bé. Tal vegada no és intel·lectual, però no es pot tenir tot. Fa Música... com te diria?

— Guapa?

— En efecte, Música guapa!. Però deixem que acabi: com te deia, pens que les arrels de Nyman, com també les d'alguns altres músics que hom inclou dins aquest univers anomenat *Música new age* (pens amb Wim Mertens per exemple) no estan dins la Música experimental sinó dins l'Impressionisme.

— I és que en el fons els cicles es repeteixen: cent anys després la moda francesa torna. Tal volta una mica més elaborada i passada pels sintetitzadors i pels pianos trucats, però és la mateixa Música de finals del XIX.

PERE ESTELRICH I MASSUTÍ

PARLANT DE CINEMA AMB...

ANTONI SERRA

Professió: escriptor

1. LA PEL·LÍCULA DE LA SEVA VIDA.

Uf, moltes... però, tal vegada, *La finestra indiscreta*.

2. LA DARRERA PEL·LÍCULA QUE LI HA AGRADAT.

En el nom del pare.

3. QUÈ DESTACARIA D'AQUESTA PEL·LÍCULA?

Allò que he sabut de sempre: la veritat entesa com a impotència social.

4. DIGUI EL NÓM D'UN DIRECTOR.

John Huston.

5. DIGUI EL NÓM D'UNA ACTRIU.

Jean Seberg.

6. DIGUI EL NOM D'UN ACTOR.

Charles Laughon.

7. QUINA SEQÜÈNCIA LI HAURIA AGRADAT HAVER FILMAT?

La de Bogart i Bergman junts devora el piano a *Casablanca*.

8. DESTAQUI UNA BANDA SONORA.

La de la pel·lícula *Blau*.

9. DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG.

La de Bogart a l'inspector al final de *Casablanca*.

10. QUÈ N'OPINA DELS ÒSCARS?

Merda. No m'interessen.

11. QUANTES VEGADES VA AL CINEMA DURANT L'ANY?

Una vegada a la setmana.

12. LI AGRADA VEURE LES PEL·LÍCULES PER TELEVISIÓ?

No m'adorm.

PROGRAMACIÓ CINEMA MES DE MAIG



Dia 4 // 20 h Segon Cicle Història del Cinema. Projectió del film *Albada* (Sunrise, EUA, 1927) de F. W. Murnau.

Dia 9 // 19:45 h III Jornades de Cinema i Psicopatologia. Projectió del film *A sangre fría* (1967) de Richard Brooks. Recollida d'invitacions el mateix dia de la projectió a l'Edifici Ramon Llull (Campus de la UIB) i al Centre de Cultura.

Dia 11 // 20 h Segon Cicle Història del Cinema. Projectió dels films *Un capell de palla d'Itàlia* (Un chapeau de paille d'Italie, França, 1927) de R. Clair i *Un ca andalus* (Un chien andalou, França, 1928) de L. Buñuel i S. Dalí.

Dia 16 // 19:45 h III Jornades de Cinema i Psicopatologia. Projectió del film *El asesino poeta* (1946) de Douglas Sirk. Recollida d'invitacions el mateix dia de la projectió a l'Edifici Ramon Llull (Campus de la UIB) i al Centre de Cultura.

Dia 18 // 20 h Segon Cicle Història del Cinema. Projectió del film *El carrer sens alegria* (Die Freudlose Gasse, Alemanya, 1925) de G. W. Pabst.

Dia 25 // 20 h Segon Cicle Història del Cinema. Projectió dels films *El cuirassat Potemkin* (Brokennosets Potiomkin, URSS, 1927) de S. M. Eisenstein i *La febre dels escacs* (Chakhmatnaia Goriatchka, URSS, 1925) de V. I. Pudovkin.

LA SEQÜÈNCIA

A partir d'aquest número, diferents persones, comentaran la que considerin millor i pitjor seqüència de les pel·lícules que s'exhibeixen a la cartellera de la nostra ciutat.

MILLOR ▲ La pel·lícula *Mucho ruido y pocas nueces* de Kennet Branagh té dues seqüències dignes d'estar

filmades per Orson Welles. Em referesc a la primera (l'arribada dels cavallers a Messina), tot i que sigui tècnicament un muntatge alternat (cavaller-dames) i la darrera. Seqüència molt treballada en què, a part d'estar executada magistralment per l'operador, està molt ben planificada quant a moviment intern dels actors.

PITJOR ▼ A pesar dels Òscars, crec que la pitjor seqüència del mes és la que executa Spielberg quan, cap al final de la pel·lícula, Schindler s'acomiada dels jueus. Si no és per justificar l'arbre dedicat a la memòria de Schindler a l'Avinguda dels Homes Justs a Israel, és una seqüència inversemblant, infantil, gratuïta i fins i tot ridícula.

JAUME VIDAL

TARGETA SA NOSTRA.

REGALS DE PEL·LÍCULA

COMPLETAU LA VOSTRA VIDEOTECA. TENIU TEMPS FINS AL 31 DE MAIG.
Per cada 75.000 PTA de compra amb la vostra targeta "Sa Nostra", tindreu una pel·lícula de regal i, a més, participareu en el sorteig de 3000 entrades de cinema.

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS